

## Más allá del montaje y del guion; el “narrar fílmico” en *La mujer zurda*, de Peter Handke

Adriana C. Cid  
UCA - USAL - CEN

**Resumen:** Entre los posibles cruces de la literatura y el cine, se encuentra la narrativa de impronta fílmica. El relato *La mujer zurda*, del escritor austríaco Peter Handke, adopta este singular “estilo cinematográfico”.

Sin embargo, la crítica, a pesar de haber advertido tal modalidad de escritura, no ha profundizado suficientemente en sus peculiaridades compositivas y solo ha subrayado las similitudes con el montaje y el guion cinematográficos. Considero que un abordaje narratológico de este texto puede resultar un camino productivo para esclarecer lo que se ha dado en llamar el “narrar fílmico”.

**Palabras clave:** *La mujer zurda*; Peter Handke; literatura y cine; estilo cinematográfico; narrar fílmico.

**Abstract:** Among several, potential crossings between literature and cinema, one may find written narratives of filmic characteristics. The story *The Left-Handed Woman* by Austrian writer Peter Handke adopts this “filmic style”.

However, in spite of having recognized this particular mode of writing, criticism has not studied in depth its compositional peculiarities, and has only underscored the resemblances between the story, the film’s montage and its script.

In the present work, I consider that a narratological approach to Handke’s text can provide a helpful step towards clarifying what has been called “filmic style of writing”.

**Keywords:** *The Left-Handed Woman*; Peter Handke; literature and film ; filmic style of writing.

Carmen Peña-Ardid (1992) al indagar las relaciones cine / literatura, hace referencia a un tipo de narrativa de impronta cinematográfica como una de las posibilidades de cruce entre ambas manifestaciones artísticas.

Se ha observado con frecuencia en esta línea que autores como Azorín y Juan Marsé, Manuel Puig entre nosotros, o Peter Handke en la literatura austríaca cultivan en algunos de sus textos el llamado “estilo cinematográfico”.

Por otra parte, si bien distintos germanistas advirtieron en ciertas obras de Handke lo que ellos denominaron un “narrar fílmico” que el mismo escritor admite,<sup>1</sup> no profundizaron lo suficiente en el modo en que, desde el código lingüístico propio de la narrativa, el autor austríaco logra una aproximación a la semiótica fílmica o —más precisamente— una evocación de esta.

Considero que un abordaje narratológico de *La mujer zurda* (1976), como texto paradigmático que evidencia puntos de contacto con el lenguaje cinematográfico, puede resultar un camino productivo para esclarecer la peculiar técnica narrativa de Handke.

### **La mostración fílmica como principio escritural**

El narratólogo André Gaudreault, en un intento por distinguir el relato literario del fílmico, sostiene que el primero es predominantemente narración, en tanto que el segundo se caracteriza por lo que él denomina mostración.

Sin embargo, ya en una primera lectura de *La mujer zurda* es posible observar que —aun bajo el subtítulo de “relato” (*Erzählung*), que en alemán corresponde a una forma narrativa breve— el texto relega la narración para colocar en el centro —por cierto, en códigos lingüísticos— a la mostración propia del cine. Desde la factura misma de la obra entonces, se articula una matriz de resonancias fílmicas. La fábula es mínima y no apela a explicaciones que pudieran surgir de un narrador omnisciente o de más o menos extensos monólogos interiores.<sup>2</sup> Marianne, una mujer centroeuropea de treinta

---

<sup>1</sup> Concretamente, Georges Bloess (1979), Manfred Durzak (1981) y Rolf Renner (1985) advirtieron esa modalidad narrativa (*filmisches Erzählen*), en textos como *El movimiento falso* y *La mujer zurda*, por mencionar solo dos ejemplos. Más recientemente Nils Kasper (2013), en un enjundioso trabajo sobre la escritura de Handke, insiste en las similitudes del relato que nos ocupa, con un guion de cine e incluso con las indicaciones escénicas de un texto dramático.

<sup>2</sup> Acaso resulte interesante recordar una anécdota que corresponde a la génesis del relato de Handke. Al momento de enviar el manuscrito, el escritor confiesa al responsable de la editorial Suhrkamp, Siegfried Unseld, sus dudas acerca de si sería aceptable esta modalidad de relato donde no se presenta de manera explícita nada del mundo interior del personaje. La respuesta del experimentado editor no se hace esperar y confirma a Handke que —sin lugar a dudas— se trata de una obra verdaderamente lograda. (Handke / Unseld, 2012, pp. 298-299).

años y madre de Stefan, un niño de ocho años, toma conciencia repentinamente, en un instante de “iluminación” (*Erleuchtung*) —según afirma—, de hallarse en medio de una crisis existencial. Pide entonces a Bruno, su esposo, que deje la casa que comparten, y, aun en compañía de su hijo, ella atraviesa en soledad los meses de crisis, que abarcan desde el período navideño hasta la incipiente primavera, momento en que concluye el relato.

Algunos estudiosos, seducidos por la singularidad compositiva de este texto, intentan explorarla. Christoph Bartmann (1984) por ejemplo, acuña para definirla un concepto que luego retomará y profundizará Rolf Renner (1985): “modo fenomenológico de escritura” (*phänomenologische Schreibweise*) (Bartmann, 1984, p. 21). En el apartado de su libro dedicado a *La mujer zurda*, Renner describe así los alcances de este “principio escritural” —como más tarde lo definirá:

El texto que narra acerca de la mujer zurda no describe ni la génesis ni el desarrollo de los conflictos. [...] El desarrollo de la relación de pareja [de Marianne y Bruno] se presenta desde afuera, de una manera particular, icónica, a través de escenas. La narración se despliega de manera fenomenológica; simula secuencias fílmicas (Renner, 1985, p. 105).<sup>3</sup>

No parece desacertado asimilar este modo fenomenológico de escritura, al concepto de mostración que Gaudreault atribuye al lenguaje fílmico y que —según se ha mencionado— es adoptado por Handke en su relato.

Para algunos investigadores este gesto escritural constituye una reacción contra la narrativa dominante a la sazón en el ámbito cultural germano-parlante, a la vez que un punto de inflexión;<sup>4</sup> otros germanistas, en cambio, buscan el origen de tales

---

<sup>3</sup> El texto de Renner se encuentra en alemán. La traducción es mía.

<sup>4</sup> Tal es el caso de Peter Laemmle (1974), quien postula el fin de la literatura de posguerra, y de Martin Lüdke (1979), por mencionar solo dos casos.

estrategias discursivas en el conocido afán de experimentación de Handke.<sup>5</sup> Sin pretender invalidar estas posturas, sino por el contrario, asumiéndolas parcialmente, considero que con *La mujer zurda* su autor está empeñado en una medular búsqueda estética que trasciende tanto su consabido personaje de *enfant terrible* como el mero juego experimental. En este sentido, coincido con Renner, quien postula que Handke — en este y otros textos de la época— intenta consolidar un “programa estético” (*ästhetisches Programm*) basado en un pensamiento de Goethe que define como el “principio de la escritura externa” (*Prinzip des äußerlichen Schreibens*). (Renner, 1985, pp. 105-106) En una carta dirigida a Dieter Zimmer, el escritor austríaco confiesa subyugado: “Ayer leí una frase de Goethe: «En su cima más alta la poesía será completamente externa»— y esto fue para mí como **la amistosa iluminación de una actitud escritural.**”<sup>6</sup> (*apud* Renner, 1985, p. 105). Una vez leída esta cita y confrontada con *La mujer zurda*, cabría preguntarse cómo concibe Handke esta “actitud escritural” y qué descubre en esta frase goetheana que tanto lo conmociona. Me atrevo a afirmar que se trata de una decidida opción por lo sutil, como antítesis de lo explícito, por la sugerencia, en franco contraste con el minucioso detallismo “realista”, tan en boga en la narrativa alemana de las décadas del 50 y 60 del siglo pasado. Y acaso en ese momento, la sensibilidad del Handke cineasta haya venido en auxilio de la inquietud del Handke narrador y haya entrevisto en la modalidad fílmica de la mostración, la posibilidad de plasmación del “principio de la escritura externa” goetheano.

Recapitulando entonces, la mostración postulada por Gaudreault, el modo fenomenológico de escritura atribuido por Bartmann y Renner a algunos textos de

---

<sup>5</sup> Entre otros nombres, se podrían citar a Werner Thuswaldner (1976), Irene Wellershoff (1980) y Norbert Onza (1982). Particularmente interesante resulta el abordaje comparatista de Wellershoff, que traza paralelos entre la prosa de Handke y las técnicas del *nouveau roman* francés, en particular de Alain Robbe-Grillet. Los vínculos entre la literatura francesa y el escritor austríaco —también traductor del y al francés— son innegables, aunque poco estudiados.

<sup>6</sup> El subrayado es mío.

Handke, y el principio de escritura externa que el autor austríaco recoge de Goethe designarían —en mi opinión— una y la misma cosa: el estilema dominante en *La mujer zurda*.

### **Gramática fílmica**

Me interesa ahora explorar el modo en que, para evocar el lenguaje del cine, se configura este peculiar relato.

En general, la crítica ha colocado el acento en la forma narrativa que semeja un guion, en especial en los segmentos de diálogo, y en la técnica que pretende remedar el montaje, elemento central de la sintaxis fílmica. Sin embargo se han visto relegadas otras estrategias discursivas que —insisto: naturalmente, mediante códigos lingüísticos— atienden a recrear componentes morfológicos propios del cine.<sup>7</sup> Me refiero al manejo y angulación de cámara, al juego de planos y contraplanos, a los encuadres y sobreencuadres, a la articulación de banda visual y banda sonora, a la introducción de la voz *over*, etc., recursos que en este artículo —por razones de espacio— solo puedo mencionar.

Dado que se impone entonces una selección y que los sobreencuadres de Marianne contra espejos y ventanas resultan altamente indiciales de su camino interior y constituyen una de las dominancias del relato, en este trabajo me concentraré en ellos. Comenzaré por analizar los sobreencuadres contra espejos que son acaso las estrategias más recurrentes.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para la distinción entre morfología y sintaxis del lenguaje fílmico y el análisis de sus componentes, sigo las teorías de Aumont / Marie, Casetti / Di Chio y Ramón Carmona.

<sup>8</sup> Una vez más la crítica (Reich-Ranicki, 1976; Renner, 1985) ha enfatizado —excesiva e impropriamente, en mi opinión— el sentido narcisista implícito en el motivo del espejo y lo ha relacionado en ocasiones con la estética de la “Nueva Subjetividad” (*Neue Sachlichkeit*), en la que sin duda se inscribe *La mujer zurda*. Otra de las objeciones que cabría hacer a esta postura de la crítica es que no toma en cuenta el vínculo que existe —según las teorías psicoanalíticas— entre narcisismo y crecimiento interior (cf. Laplanche/Pontalis, 2001, pp. 228-232).

Parece oportuno recoger aquí algunas consideraciones que la investigadora francesa Sabine Melchior-Bonnet expone en su magnífico ensayo *Historia del espejo* para vincularlas con el relato de Handke y contribuir así a esclarecer la función y las implicancias de este motivo en dicho texto.

Melchior-Bonnet abre su estudio advirtiendo la carga de ambigüedad que lleva consigo el espejo (2014, p. 16), para arribar a la conclusión, luego de un exhaustivo análisis, de que “el espejo no es un testigo neutro, equitativo o pasivo” (2014, p. 368). Desde el primer sobreencuadre de Marianne contra el espejo se constatan las peculiaridades aquí enunciadas.

Para este trabajo reviste asimismo singular relevancia lo que podría denominarse “dialéctica del espejo”, que la historiadora francesa sintetiza así: “Distancia y fusión, ese doble registro es el de cualquier mirada dirigida a uno mismo” (2014, p. 378). Ciertamente en tanto que el espejo —en palabras de Melchior-Bonnet— funciona como “auxiliar del «conócete a ti mismo»”, también se constituye en elemento activo de transformación (2014, p. 177). Al detenerse en la ambivalente fascinación que ejerce el espejo, la autora se explaya sobre esta problemática: “De cara al espejo, testimonio mudo de los deseos o de los miedos y teatro de confrontación, el sujeto duda entre proyección y percepción, entre las imágenes inagotables del sueño y la evidencia de la realidad, y la distorsión lo obsesiona” (2014, p. 376).

Varios son los sobreencuadres en los que se advierte esta tensión entre lo que Marianne percibe de sí y aquella imagen más o menos ideal que proyecta para irse configurando en base a ella, ya que el espejo —según confirma Melchior-Bonnet— no solo indica al ser humano lo que es, sino también lo que debería ser (2014, p. 187).

Sumamente elocuente en este sentido resulta uno de los monólogos más extensos de Marianne frente al espejo:

En casa, la mujer estaba de pie ante el espejo y se miró largo rato a los ojos; no para observarse, sino como si esto fuera una posibilidad de reflexionar sobre sí misma con calma. Empezó a hablar en voz alta: “Pensad lo que queráis. Cuanto más creáis poder decir sobre mí, tanto más libre de vosotros voy a estar. De vez en cuando me parece como si lo que uno sabe de nuevo sobre la gente, en el mismo momento dejara de ser válido. Si en el futuro alguien me explica cómo soy –aun en el caso de que quiera halagarme o darme fuerzas–, no voy a consentir tal insolencia” (Handke, 1991, p. 35).

Quisiera detenerme en algunos aspectos compositivos de este sobreencuadre. En marcado estilo cinematográfico la voz narradora parece sugerir un plano de figura entera (“la mujer estaba de pie ante el espejo”) que —con *zoom* de acercamiento— se desliza a un primerísimo primer plano de cámara fija de la parte superior del rostro de Marianne (“y se miró largo rato a los ojos”). A la vez se advierte la intencionalidad reflexiva de la mujer y su deseo de configurarse a partir de los dictados de su interioridad y con independencia de las imágenes y expectativas que pudieran haberse forjado los demás. En una segunda persona plural, Marianne interpela a los otros —potenciales y ausentes— para pasar luego a una reflexión más ensimismada.<sup>9</sup>

Volviendo al ensayo de Melchior-Bonnet, conviene tener presente que la posibilidad de búsqueda y (auto)descubrimiento que encierra este objeto en tanto “modelo reflexivo” (2014, p. 256) no siempre se despliega de un modo positivo o lineal (2014, p. 342). En primer lugar, el espejo puede remitir “a un estado arcaico de desorganización psíquica” (2014, p. 385), como se observa en el primer sobreencuadre: “Fue al espejo del vestíbulo y dijo: «¡Jesús, Jesús, Jesús!»” (Handke, 1991, p. 23). Aquí

---

<sup>9</sup> Parece interesante advertir que algo más adelante, el relato vuelve sobre esta idea de Marianne de reclamar para sí libertad para transformarse y desplegar su potencial. Se apela en este caso a una intertextualidad que funciona de manera especular, como puesta en abismo de la realidad de la protagonista. Al separarse de Bruno, Marianne trabaja —omo lo hacía de soltera— como traductora del francés: “Intenté traducir: «En el país del ideal. Espero de un hombre que me ame por lo que soy y por lo que voy a ser.»” (Handke, 1991, p. 52).

Bruno acaba de abandonar la casa, y se nos ofrece una Marianne desconcertada y sin clara conciencia de hacia dónde la llevará su abrupta determinación. Cabría interpretar este primer sobreencuadre contra el espejo como un umbral que antecede al pasaje y espera ser transpuesto. Sin embargo, según he señalado en un trabajo anterior: “La invocación religiosa, por mecánica que ella sea, revela que Marianne se encuentra en un estado de profundo desasosiego” (Cid, 2001, p. 292).

Recurriendo una vez más a la *Historia del espejo*, se puede añadir que, si bien a lo largo de los siglos se atribuyó a este objeto un papel importante en lo que hoy denominaríamos la construcción del yo o de la identidad, a partir de la introducción con Freud del campo del inconsciente, resulta imposible negar la existencia de un yo desconocido o de aspectos en sombra de nuestra personalidad que pueden aflorar incluso ominosamente (Melchior-Bonnet, 2014, pp. 333-334). Tales notas de desconocimiento de sí misma se perciben en ciertas palabras que pronuncia Marianne mientras contempla su imagen en el espejo.

Existen además otras ocasiones en las que —según postula Melchior-Bonnet— el espejo se vuelve desconcertante y por distintos motivos “desestabiliza la mirada” (2014, p. 342). Así por ejemplo puede distinguirse un “espejo de la duda” (2014, p. 369), bastante recurrente en *La mujer zurda*, y un espejo de las limitaciones, que —en tanto reflejo de identidad— devuelve “una imagen frágil”, puesto que con razón afirma la estudiosa francesa: “contemplar nuestra imagen es tropezar con sus límites” (2014, pp. 370-374). Todas estas connotaciones se plasman en mayor o menor medida en los distintos sobreencuadres contra espejos engarzados en el relato de Handke.

De todas maneras, la función que se asigna al espejo en *La mujer zurda* es predominantemente positiva. Las escenas de sobreencuadres constituyen hitos en la



mostración del camino interior que recorre con incertidumbre, pero también con constancia, Marianne. Revelador en este sentido es sin duda, el último sobreencuadre, de figura entera, que se ubica sobre el final del relato. Luego de una reunión en la que Marianne abrió la puerta de su casa a un grupo heterogéneo de personas, un pasaje denso en subtexto sugiere una mujer satisfecha y afianzada en sí misma, que ha dejado atrás sus miedos: “Estaba de pie ante el espejo y dijo: «No te has traicionado. ¡Y ya nadie te va a humillar!»” (Handke, 1991, p. 118).

Profundizando algo más las similitudes con el lenguaje cinematográfico, podría concluirse que tales sobreencuadres contra espejos evocan la sincresis audiovisual de la que habla Michel Chion.<sup>10</sup> El relato de la banda visual encuentra siempre su correlato enfático en una banda sonora que registra un monólogo intimista de Marianne, más cercano por cierto a la voz *over* que se inserta en el cine para expresar un pensamiento no verbalizado que a un monólogo teatral o narrativo.

Siguiendo esta misma línea de un relato jalonado por motivos visuales que constituyen indicios de la trayectoria vital de Marianne, se diseminan algunos sugestivos sobreencuadres contra ventanas.<sup>11</sup>

Jordi Balló, que estudia tales imágenes en el cine, señala que la ventana está íntimamente relacionada con la introspección, de tal manera que el personaje que se

---

<sup>10</sup> Si bien a los efectos del análisis resulta productivo distinguir banda visual de banda sonora, el estudioso francés advierte que se trata de elementos inseparables. Propone por tanto el concepto de “sincresis audiovisual” para subrayar la unidad intrínseca que constituye todo film.

<sup>11</sup> En el artículo ya mencionado trato con más detalle este aspecto. La función simbólica atribuida a la ventana en el relato queda confirmada por el comentario de una de las invitadas a la reunión que ofrece Marianne en su casa: “La vendedora fue a la ventana, se acercó a la mujer y dijo: «En mi buhardilla, yo también me pongo muchas veces junto a la claraboya del tejado; solo para ver las nubes. Entonces siento que aún estoy viva.»” (Handke, 1991, p. 115). Recurriendo una vez más a categorías cinematográficas, podría postularse que aquí se evoca una ocularización en contrapicado.

recorta contra ella dirige su mirada menos hacia afuera que hacia la propia interioridad (Balló, 2000, pp. 141-142).<sup>12</sup> Se trata entonces de un motivo fuertemente intimista.

Sin duda no constituye un dato menor el hecho de que en la segunda página del relato de Handke se mencione por primera vez un ventanal y que dos párrafos más adelante se ubique ya el primer sobreencuadre:

La mujer se levantó y miró por la ventana [...], ante la cual, un poco más lejos, había algunos pinos que no se movían. [...] Más allá, detrás de los árboles, abajo, en el llano, estaban algunas urbanizaciones de la gran ciudad. [...] El niño se acercó y le preguntó a la mujer, que estaba allí completamente abismada aunque no rígida, más bien en una actitud de abandono, que a dónde estaba mirando. La mujer no oyó nada, no parpadeó. El niño la zarandeó y gritó: - ¡Despierta! (Handke, 1991, p. 9)

Este fragmento expresa de manera paradigmática la densidad simbólica que Handke imprime a todo el texto, por lo que parece oportuno demorarnos en él. En primer lugar, nos presenta a una Marianne erguida, de pie, imagen recurrente en el relato. El ser humano de pie remite al simbolismo axial, que —con el punto de reposo en un centro— afirma los pies en la tierra y tiende a lo ascensional. Los árboles que se dejan ver por la ventana enfatizan el simbolismo axial, ya que constituyen uno de los motivos más emblemáticos: el árbol hunde sus raíces en la tierra; su tronco es firme, y la copa se abre al cielo. Afirma en esta línea Juan Cirlot:

El árbol representa en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. [...] Según Eliade, el árbol deviene centro del mundo. [...] Tratándose de una relación verticalizante, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación entre los “tres mundos”: inferior o ctónico; central o terrestre; superior o celeste (Cirlot, 1997, p. 89).

En segundo término, el pasaje recientemente citado del texto de Handke sugiere —como en tantas otras ocasiones— una ocularización<sup>13</sup> desde Marianne de corte

---

<sup>12</sup> Si bien Jordi Balló restringe sus postulados a escenas fílmicas con mujeres, considero que estos pueden hacerse extensivos también al ámbito de la literatura y a personajes masculinos.

bastante cinematográfico y nos presenta a una mujer junto a la ventana, entregada a su mundo interior, tal como proponía Balló.

Por último, aunque no podemos detenernos aquí, cabría hacer referencia a la inserción del niño y a su papel,<sup>14</sup> ya que el relato se vale también de las intervenciones de Stefan para marcar la evolución de su madre y dar cuenta de las limitaciones y falencias del entorno.

Pero acaso lo más valioso de este pasaje sea la introducción, bien temprana por cierto, del motivo del despertar, que configura una de las isotopías claves del relato. Presente en distintas tradiciones como metáfora de transformación interior y de conciencia más lúcida, (Metzner, 1988, pp. 39-40) configura uno de los núcleos constitutivos del budismo zen, vertiente religiosa-espiritual que ejerció singular influencia en Handke.<sup>15</sup> Sobre el final del texto, ventana y espejo se funden para condensar y volver transparente el camino realizado por Marianne: “A plena luz estaba sentada en la terraza en la mecedora. Las copas de los pinos se movían detrás de ella reflejándose en el cristal de la ventana.” (Handke, 1991, p. 119) Este sobreencuadre, no casualmente saturado de luz, está compuesto en abierto contrapunto con el primero. El movimiento que aquí se observa tanto en Marianne como en los árboles contrasta con el estatismo que dominaba la otra escena, donde se subrayaba que los pinos no se movían y que la mujer miraba “abismada”. Por otra parte, aquí Marianne ya no contempla el paisaje desde la ventana, sino que aparece integrada a él; ha logrado transponer el umbral y salir de su ensimismamiento.

---

<sup>13</sup> Recordemos que François Jost distingue los conceptos focalización, auricularización y ocularización. Reserva el primero de ellos para el plano de lo cognitivo; en tanto que aplica el segundo al campo de lo auditivo, y el de ocularización, al de lo visual.

<sup>14</sup> También para un tratamiento más detenido de esta problemática remito a mi artículo ya mencionado.

<sup>15</sup> Lamentablemente excede el marco de este trabajo la consideración de este aspecto fundamental de *La mujer zurda*.

## Conclusión

A la luz de estos segmentos narrativos, es posible concluir entonces que los sobreencuadres contra espejos y ventanas y otras estrategias discursivas novedosas no responden a una simple voluntad lúdica de reelaborar en códigos lingüísticos componentes propios del cine. Por el contrario, considero que *La mujer zurda* configura un ejemplo original de ciertas formas escriturales menos narrativizadas inspiradas en el lenguaje fílmico y que articula –al igual que el cine– una poética de la brevedad que posibilita a través de la mostración externa, acceder de manera sugerente a las capas más profundas de la interioridad.

## Referencias bibliográficas

- Aumont, J./Marie, M. (1988). *Análisis del film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bartmann, C. (1984). *Suche nach Zusammenhang; Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller.
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. / Di Chio, F.. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Cid, A. (2001). “De *Las afinidades electivas* a la búsqueda de sí mismo en *La mujer zurda*, de Peter Handke.” En: Nicolás Dornheim, Lila Esteves, Claudia Garnica (eds.). *Fervor de centenarios; Goethe, Humboldt y otros estudios*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo – ExLibris, pp.289-304.
- Cirlot, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Gaudreault, A. / Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Handke, P. (1981). *Die linkshändige Frau. Erzählung*. Frankfurt /M.: Suhrkamp.
- Handke, P. (1991). *La mujer zurda. Relato*. 4º ed. Madrid: Alianza.
- Handke, P / Unseld, S. (2012). *Der Briefwechsel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Jost, F. (2002). *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.
- Kasper, N. (2013). *Das Schreiben und die Schrift bei Peter Handke. Beobachtungen zur Genese des erzählerischen Werks*. Berlin: Erich Schmidt.
- Laplanche, J. / Pontalis, J.-B.. (2001). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Melchior-Bonnet, S. (2014). *Historia del espejo*. Buenos Aires: Edhasa / Club Burton.
- Metzner, R. (1988). *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Barcelona: Kairós.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine; una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Renner, R. (1985). *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler.